

JORGE RIECHMANN Y LA METAMORFOSIS DE LA EXPERIENCIA

ANTONIO CANDAU
Southwest Texas State University

1 OCASOS EN TROPEL

Obras poéticas como la de Jorge Riechmann, que comienzan a ver la luz a finales de los años ochenta en España, salen al escenario crítico en un momento en el que todo parece apagarse con el declinar del siglo. Se sigue clamando por la clausura definitiva del método generacional (Fuentes, 1995). Del postmodernismo, visto como vahído final de la tradición vanguardista (Subirats, 1990; Luis García Montero, 1987; 1993b) o como movimiento más limitado (Ortega, 1994) también se levanta acta de defunción. A la propia poesía se le diagnostica su crepúsculo, como señalaba Luis García Montero en su «La poesía sigue siendo útil» (1993b), e incluso la cultura toda se ha presentado como un «opio» al servicio del estado moderno que requiere desenmascaramiento y desmitificación (Bueno, 1996). Con todo, el apagón más comentado entre la crítica en España es el de las vanguardias. En una suerte de ocaso del ocaso, incluso esta constatación del crepúsculo vanguardista era tachada en 1989 por José Jiménez (138) de lugar común en el que era poco fructífero seguir insistiendo. Pese a ello varios panoramas recientes del momento poético español, utilizan la vanguardia como piedra de toque para clasificar autores y poéticas.

El certificado de defunción de lo vanguardista en poesía lo firmaba entre otros Jonathan Mayhew (1992), quien intenta relacio-

nar la repentina desaparición de lo vanguardista en las obras y la pareja y no menos repentina proliferación de lo antivanguardista en las declaraciones poéticas con las dos líneas narrativas más establecidas en la historiografía literaria de la poesía española: la generacional (sobre todo en España) y la de modernismo-postmodernismo (más extendida en Estados Unidos). La discusión sobre la vanguardia, a diferencia de otras polémicas anteriores, pone en juego las cuestiones de largo alcance que, precisamente, originaron los *ismos* de principios de siglo: la función del arte —la poesía—, la función del poeta, el público de la poesía, etc. Es, en este sentido, muy revelador el título del volumen colectivo editado por Luis Muñoz *El lugar de la poesía* (1994). En él, Miguel García Posada habla del «vitalismo» como característica fundamental de los nuevos poetas, cuya obra tiene seis ingredientes principales: los escenarios urbanos; la ficcionalización del yo poético; la narratividad; la tematización del desencanto; el formalismo métrico, y el retorno a ciertos temas realistas. De gran importancia es también para García Posada la relectura de la tradición realizada por estos poetas que supone un descrédito del vanguardismo (y un paralelo desprestigio de los mitos revolucionarios). Hacia el final del artículo García Posada sustituye el vitalismo por otra etiqueta: «me parece que hoy existe en nuestra poesía una corriente hegemónica, que es la que se puede llamar *poesía de la experiencia*. Esta poesía deriva de Jaime Gil de Biedma y, en general, de los poetas del 60» (García Posada 1994, 32).

La «poesía de la experiencia» es uno de los marbetes más de moda en el debate crítico reciente y en las poéticas de los nuevos autores y suele oponerse a aquellos poetas apegados todavía a la tradición de la vanguardia. La selección y el prólogo de Antonio Ortega en la antología titulada *La prueba del nueve* (1994) podría considerarse, en mi opinión, una respuesta a la tendencia representada en *El lugar de la poesía*. Ortega considera los hallazgos de las vanguardias históricas un legado irrenunciable, desdeña los frutos e incluso la noción de postmodernismo y propone para los poetas recogidos en su antología el marbete, tomado del sociólogo Anthony Giddens, de «alta modernidad»¹. En contra de la fragmentación y la desublimación, este marbete etiqueta un pensa-

¹ Los poetas antologados son: Olvido García Valdés, Miguel Suárez, Ildefonso Rodríguez, Miguel Casado, Concha García, Juan Carlos Suñén, Jorge Riechmann, Esperanza López Parada y Vicente Valero.

miento que intenta «poner en presente los principios constitutivos de la modernidad, encaminando la reflexión hacia una *alta modernidad* en la que las tendencias anteriores, en vez de debilitarse, se universalizan, volviéndose críticas y, en cierto modo, clásicas» (Ortega 1994, 11). Una descripción más ligera del debate la ofrece Juan Manuel de Prada (1996) en un reportaje en el que se observa la variedad y complejidad de las «sectas poéticas» y se recogen algunos de los enfrentamientos menos diplomáticos de esta guerra literaria. Pedro Provencio (1994), por su parte, en el último de una serie de artículos sobre la poesía española actual publicados en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, establece una oposición más tajante entre una poesía que se sitúa bajo las banderas teóricas de la vanguardia y otra, la «poesía de la experiencia», que se acoge a las del «antivanguardismo». Además de libros de creación, Provencio cita como cabecillas teóricos extraoficiales de ambos bandos a Jorge Riechmann y Luis García Montero y no oculta sus simpatías por las posiciones del primero. Si no como cualidades esenciales, Provencio sí aproxima el grupo de Riechmann a la exigencia y el de García Montero al facilismo. Por motivos diversos la elección de estos dos abanderados es discutible pero sí es innegable el «antivanguardismo» de García Montero, quien en repetidas ocasiones insiste en su visión de la vanguardia histórica como un último y fallido intento del sujeto burgués por salvar una concepción de la poesía que es insalvable. También es evidente el desdén de Riechmann por la corriente de la experiencia como etiqueta acreditativa que se conviene en «juicio de valor, en criterio de excelencia o de exclusión ... uno empieza a escamarse ante el enésimo «poema de la experiencia» cuya experiencia se resume, más o menos, en lo siguiente: anoche fui de copas, vi a muchas tías buenas, sentí la melancolía de la juventud perdida. Y vuelta a empezar» (Riechmann 1994c, 31).

Pese a estos juicios, algunos críticos anotan ya desde hace tiempo la opinión de que la «poesía de la experiencia» puede estar perdiendo fuerza (Cañas, 1995). Felipe Benítez Reyes, ganador del Premio Loewe 1996 y compañero de algunos proyectos literarios de García Montero, mostraba efectivamente en unas declaraciones recogidas por Juan María Rodríguez (1996) su desconfianza hacia la marca de la experiencia: «eso es una especie de invención crítica, en ocasiones mal intencionada, que no puede acotar un fenómeno mucho más amplio». Y, recientemente, José

Luis García Martín y Juan Carlos Suñén (1997) coinciden en diagnosticar, si bien por motivos diferentes, el ocaso de la «poesía de la experiencia». El primero comentaba tras la presentación de su antología *Treinta años de poesía española* que esta «poesía de la experiencia es un término degradado como arma de combate y lo han dejado tan pringoso que no significa nada. Se presenta como un invento del poder, de los socialistas, como los 150 novelistas de Carmen Romero...» (F.S., 1997). García Martín propone abandonar este marbete y sustituirlo por el de «poesía figurativa». Juan Carlos Suñén (1997), por su parte, indica que «el panorama, sin embargo, es ya —afortunadamente— otro» y encuentra pocos logros en el discurso teórico y en los textos de creación de los poetas de la experiencia, aunque considera especialmente nocivos el automatismo y la cerrazón provocados en el sector crítico-editorial. Juan José Lanz (1998) prefiere el calificativo de «poesía figurativa» al de «experiencia» pero advierte también, junto a la fundamental variedad de tendencias del momento, una reacción que se comienza a fraguar a finales de los ochenta contra esa corriente figurativa que no duda en calificar de hegemónica. En su novela *Un infierno en el jardín*, crónica de la Pamplona democrática, la ironía de Miguel Sánchez-Ostiz también parece indicar que, incluso «en provincias», la tendencia ya ha agotado su andadura: «un tipo talludo y misterioso que andaba por allí de adorno quiso ir a su hotel a fumarse unas pipas de opio. El inevitable poeta de la experiencia le siguió por aquello de la cosa en la confianza de que se podría zurrar unos versos resacosos» (Sánchez-Ostiz 1995, 279). Se le acaban, pues, las pilas también a esta corriente de la experiencia y ante este nuevo ocaso finisecular considero oportuno dar un vistazo a la corriente hegemónica para encajar en ella la obra del «cabecilla» de la corriente alternativa.

Siguiendo algunos de los criterios expuestos por Bourdieu (1992, 1997) para el campo de producción literaria analizaremos primero el momento de quiebra de la hegemonía de la poesía de la experiencia en sus aspectos más externos, ligados a la situación cultural y política de los años recientes y a la toma de posiciones de las distintas direcciones poéticas en relación con la posición de poder de ese campo. En segundo lugar, atenderemos a los textos para rastrear las grietas y contradicciones textuales y de tradición literaria presentes en los poemas y para presentar un aspecto de la obra de Riechmann que difiere de los autores «de la experien-

cia». Ambos análisis tienen cierta autonomía pero son inseparables e ineludibles para Bourdieu: «El propósito del análisis de las obras culturales consiste en la *correspondencia entre dos estructuras homólogas*, la estructura de las obras (es decir de los géneros, pero también de las formas, de los estilos, y de los temas, etc.) y la estructura del campo literario, ..., campo de fuerzas que indisolublemente es un campo de luchas» (1997, 63).

En el análisis de los textos, más que comparar la obra de Riechmann con la del otro «cabecilla», García Montero, me propongo observar el conflicto que la experiencia y lo generacional plantean en dos momentos de esas obras, para subrayar que a la mencionada reevaluación del lugar de la poesía no puede serle ajena una consideración del lugar de la experiencia biográfica de las nuevas generaciones. El análisis adopta la división de Provencio como punto de partida, pero concluye sin asumirla por entero. El tema de la experiencia generacional nos permite observar, efectivamente, una trayectoria de autores de tendencias similares, más que una oposición de los representantes de dos grupos encontrados. Dentro de la innegable adopción por parte de los nuevos poetas de estilos y repertorios de la Generación del 50, contemplaremos dos momentos separados por diez años: el primero es el de *El jardín extranjero*, de 1983, libro de García Montero que fragua la recuperación de los poetas del 50. El segundo es el de los libros de Riechmann publicados entre 1993 y 1994, año éste que marca al mismo tiempo el cénit de la «poesía de la experiencia». Aunque se trata sólo de un aspecto de la trayectoria poética de García Montero y Riechmann —obra en ambos casos de gran interés— creo que la distancia o diferencia generacional, muy presente en el caso de Riechmann, se obvia en los primeros momentos de los de «la experiencia». Esta relación distinta con el pasado —histórico y literario— enriquece la obra de Riechmann y es uno de los puntos débiles del primer libro de García Montero y de la obra de otros poetas menos brillantes del grupo de la experiencia.

II. CHICO LOEWE

Señala Juan Carlos Suñén (1997) que la publicación de *El jardín extranjero* en 1983 marca un cambio de rumbo en la poesía española contemporánea. Para este crítico, el libro de Blanca

Andreu, *De una chica de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981) había supuesto una liberalización de la poesía, encorsetada hasta entonces en los caminos fijados por los novísimos: «la escritura poética comenzaba a abrirse hacia una restitución de la pluralidad, hacia una nueva poesía sin etiquetas». La aparición del libro de García Montero y de otros de Álvaro Salvador y Javier Egea y la constitución del núcleo de «la experiencia» suponen para Suñén la vuelta a una situación de etiquetas, atajos críticos, derivaciones y falta de libertad y personalidad creativas.

A mi juicio, el año 1994, en el que se produce la concesión del Premio Loewe a *Habitaciones separadas* de García Montero y se publica su recopilación *Además*, puede considerarse un año clave de esta poesía de la experiencia. La crítica apoya este carácter de momento cénit con juicios como el recogido más arriba de García Posada, o el que en el mismo año hace Juan José Lanz en *Ínsula*, quien insiste en que, por distintas razones y a través de diferentes vías, poetas de varias generaciones derivan «hacia una de las tendencias más multitudinarias en los últimos años que acertadamente ha sido definida como «poesía de la experiencia figurada» (Lanz 1994, 5). En el mismo número de *Ínsula*, Miguel Casado (1994) discute la apariencia de uniformidad y señala que esta hegemonía de la experiencia se basa en una revisión interesada de la historia literaria. Según Casado, el proceso se ampara en la publicación de dos antologías de los poetas del cincuenta aparecidas en 1978 editadas por Antonio Hernández y Juan García Hortelano, y comprende dos maniobras complementarias que tienen como objeto la institucionalización de los poetas del 50: se insiste en alejar a estos poetas de la poesía social y se acortan las distancias que los alejaban de los poetas más jóvenes (novísimos, etc.)². Estas maniobras, concluye Casado, entierran a poetas que no caben en los nuevos marbetes y dan una lectura parcial e interesada de la obra de los autores del 50, insistiendo en los puntos de contacto con los nuevos autores «de la experiencia» de finales de los setenta.

El carácter hegemónico que García Posada otorgaba a esta poesía de la experiencia connota una serie de significados próxi-

² Casado no menciona el estudio de Debicki sobre la generación del 50 (1982; traducido al español en 1987) al que habría que considerar, primero en Estados Unidos y luego en España, como el respaldo crítico de esta «maniobra.»

mos a la política poética, entendiendo por ésta los distintos mecanismos y relaciones de poder e influencia que la poesía como institución tiene en la España contemporánea. La hegemonía de una corriente poética supone, entre otras cosas, acceso a premios, fondos públicos, facilidades de publicación, recepción crítica, etc. La literatura de cada sociedad tiene, según la denominación de Pierre Bourdieu (1992), sus «reglas del arte» y aunque la poesía no alcanza el poder de influencia de la novela o el cine, ni está en el nivel de importancia económica de, por ejemplo, la arquitectura, es indudable que sí tiene su pieza en el rompecabezas de la sociedad cultural. Uno de los críticos enemigos de esta «poesía de la experiencia», Antonio Rodríguez Jiménez explica su lista alternativa de autores precisamente por su condición de ajenos a los órganos de difusión de la cultura dominante: «El mérito de esta Antología ... está en que arranca de la literatura y no del poder» (Fernández-Castillejo, 1996). En su estudio sobre la intelectualidad española de los últimos años del franquismo y primeros de la democracia, Amando de Miguel (1980) concluía que el intelectual español siempre ha crecido al lado del poder, pegado al poder establecido o al alternativo. Es difícil juzgar si se ha cumplido el pronóstico que hacía en esa obra el sociólogo de que en los años próximos el intelectual español iba a dejar de hacer de figura decorativa, de «bonito», y pasar a cumplir una función social relevante. Sí es evidente, sin embargo, que la secular proximidad de intelectuales y poder no se ha alterado sustancialmente durante los distintos gobiernos de la democracia³.

³ En *El mito de la cultura*, Gustavo Bueno estudia la ascensión de la idea de cultura en el estado moderno. Bueno establece una taxonomía de los distintos sentidos del término, insistiendo en que parte del prestigio intocable de la cultura en nuestro siglo y en países como España, se debe a lo confuso del concepto y a su capacidad de asimilar nuevos sentidos. La falta de claridad del concepto «cultura», su inefabilidad, le ayuda a perpetuarse y a desempeñar el papel de un mito. Del proyecto de Bueno, que aspira a diagnosticar y a destruir este mito, aprovechamos la distinción entre cultura objetiva y cultura subjetiva y su noción de cultura circunscrita. Esta última comprende los objetos, instituciones y valores culturales sancionados y bajo la tutela del estado o instituciones privadas. La cultura objetiva es «la cultura social y la cultura material o extrasomática»; la subjetiva «equivale al «cultivo del espíritu o del cuerpo» según las pautas establecidas por la cultura objetiva» (Bueno 1996, 237). Su valoración de los efectos del mito de la cultura y su desmitificación nos parecen discutibles en algunos puntos pero es cuestión de la que no podemos ocuparnos aquí. Nos limitamos en cualquier caso a sumar el texto desmitificador de la cultura de Gustavo Bueno a los ocasos de fin de siglo apuntados al principio. El «Proyecto filosofía en español» del Grupo *Symploké* de la Uni-

En el caso de la poesía, siempre sedienta de subvención o premio para proseguir su andadura, puede que sí se haya producido un cambio: la entrada en juego precisamente de las referencias al «poder» como criterio para marcar tendencias y distinguir grupos. Según la terminología de Gustavo Bueno (1996) se utilizaría la inclusión en la «cultura circumscribida» para describir valores de la «cultura subjetiva». Este posible cambio en el papel de las relaciones poesía / poder, no significa que los poetas españoles hayan mejorado su cotización social, que hayan salido del «intelectuariado» y ascendido a la «alta intelectualidad» (De Miguel 1980, 164). Es difícil, por otro lado, evaluar este cambio en los propios textos poéticos a no ser insistiendo —como hacía Juan Carlos Suñén en los comentarios recogidos anteriormente— en la proliferación y el carácter derivativo de esa corriente hegemónica de la experiencia. Sin embargo, la dinámica cultural ajena a los poemas concretos, exterior a los textos, es en cierto modo parte de las nuevas «reglas», en las que se presta mucha atención a los aspectos exteriores, de envoltorio y de promoción. Priman —de ahí su abundancia y su corta vida— el «eslogan» y la etiqueta como técnicas de difusión, en detrimento de la primacía de lo significativo, lo textual, lo tradicionalmente literario. Aquí entra también la tendencia, señalada por muchos críticos, hacia lo que podría llamarse el «antologismo», la proliferación de las recopilaciones con intención no siempre representativa sino a veces también cuasinormativa. Todo ello facilita el marbete y la generalización en detrimento de la variedad y los autores individuales. Lanz trata este aspecto con detalle en su última mirada al período (1998) y parece conectar los intentos canonizadores de algunas de las antologías con el texto que es indudablemente el iniciador de esta tendencia en el campo de la poesía en España: la antología de los novísimos de Castellet.

La «normalización» de la poesía es para autores como García Montero un intento de «desacralizarla» mientras que para críticos como Suñén es una «normalización» en el sentido de norma, de pautas preestablecidas, de patrones o etiquetas: de estandarización. La nueva organización autonómica permite hablar de varios «poderes» y quizás en parte esto explique la proliferación de gru-

versidad de Oviedo, donde es profesor Bueno, tiene una sección de su web dedicada a *El mito de la cultura*, con reseñas, entrevistas con el autor y documentos relacionados con la obra. La dirección es: www.uniovi.es/~filesp.

púsculos, escuelas o «sectas» poéticas, cada una respaldada por un gobierno municipal, autonómico o estatal. Debido a este carácter, y a su escaso peso en los mercados del libro, el campo de la poesía en España sustuiría el punto destinado al «poder del dinero» en los análisis del campo literario de Bourdieu por el «poder político». Como en el caso del dinero, sin embargo, la relación es ambigua, de protestada dependencia: el poeta necesita del poder para sacar adelante su obra pero no deja de apelar a las relaciones con el poder para denigrar a poéticas rivales.

El «poder político» es aquí, con algunas excepciones⁴, un término desprovisto casi por completo de connotaciones políticas o ideológicas, valioso sólo en cuanto centro dominante en el campo literario, distribuidor de dinero, hecho que aproximaría finalmente el campo poético español al analizado por Bourdieu. ¿Qué efectos tiene en la poesía su condición de vecina del poder? ¿Cómo influye en la política la poesía? Para nuestro caso concreto de la hegemonía de la poesía de la experiencia, es más fácil responder a la segunda de las preguntas, al uso de la poesía por la clase política. José María Aznar, recién nombrado presidente del Gobierno tras las elecciones de 1996, elige para asistir a la inauguración de las Cortes, como quien se decide por esta corbata frente a aquella, un libro de poemas de la «corriente hegemónica», el mencionado *Habitaciones separadas* de Luis García Montero. Si en varias ocasiones la prensa española ha criticado lo que considera escaso acierto indumentario de Aznar (loden, cazadora, gabardina, bufanda, bigote), en este caso la elección poética del presidente del gobierno provoca el comentario irritado de un lector de *Reloj de Arena*, quien en una carta a esta revista se queja de que

⁴ Podría, por ejemplo, estudiarse el conservadurismo político-social que pudiera deducirse del apego a la tradición y la renuncia a las revoluciones de la corriente de la experiencia. También tendría interés estudiar el efecto que el Partido Popular busca en el brillo de la poesía de la experiencia, o de los poetas izquierdistas consagrados como Rafael Alberti, cuya visita con Aznar fue ampliamente divulgada en la campaña electoral de 1996. En otro orden de cosas, el mencionado volumen *El lugar de la poesía* deja tácitamente expuesto el lugar que las mujeres poetas parecen tener para los defensores de esta tendencia, el estar «fuera de lugar», ya que todos los colaboradores son hombres. Nada de ello, sin embargo, puede aplicarse a Luis García Montero: sus declaraciones y afiliaciones políticas han caído siempre del lado de la izquierda y siempre ha mostrado posiciones muy poco conservadoras en lo social. En una especie de autorretrato poético incluido en *Además* leemos: «el empeño / de seguir trabajando para que no se pierda / lo que tienen de savia, redacción y presente / el adjetivo rojo y la palabra izquierda» (García Montero 1994c, 90).

a pesar de que se habla mucho de la dependencia del nuevo presidente del gobierno con respecto a los partidos nacionalistas no suele aludirse a su dependencia de «la omnipotente mafia literaria de la experiencia. ¿A qué terrible presión, a qué chantaje moral, le habrán sometido esos matones del endecasílabo para obligarle a exhibirse en ocasión tan solemne como la constitución del nuevo parlamento con ese bodrio infame de *Habitaciones separadas* entre las manos?» (Rodríguez García 1996, 33). El que a esta aparición de Aznar siga la caída en desgracia de la etiqueta de la experiencia, parecería confirmar efectivamente su escasa sintonía con las modas; aunque podría también recorrerse el camino contrario: el presidente aparece con un libro de la poesía de la experiencia y esto ha de ser signo inequívoco de que la etiqueta ha perdido prestigio; a todos les falta tiempo para desmarcarse de ella.

Por otro lado, el hecho de que el poder tome en sus manos esa corriente poética supone que la corriente opuesta, la tan denostada vanguardia que parecía agotada, ahíta de subvenciones y programaciones oficiales pasa a ocupar en el campo literario de mediados-finales de los noventa el puesto de corriente desligada de cualquier interés extraliterario, el campo alejado del «poder» y recupera así, dentro de este campo, su validez, su legitimidad literaria. Los autores que hasta hace poco llevaban el flamante traje de «paniaguados» pasan a lucir el sambenito de independientes.

En cualquier caso, y descontando el que se haya leído o no, exhibirse en sociedad en España con un libro de poesía es parte de lo que Gustavo Bueno califica como «cultura objetiva», reconocible, sancionada por las autoridades y tradiciones correspondientes. La «cultura objetiva» dignifica socialmente a los que la poseen y les confiere un halo especial. Es, efectivamente, el objeto cultural como adorno, para ser exhibido y reconocido. Ello requiere que pueda ser «interpretado» de inmediato, y de ahí la necesidad de atender al envoltorio y la etiqueta, al exterior, obviando sus componentes, sus contenidos, sus relaciones con otros textos, etc. La poesía participa, así, de las estrategias de esa cultura «mediática» que para Eduardo Subirats caracteriza a la España de los ochenta en la que el intelectual o el producto cultural no se define «por su conocimiento o sus contenidos, ni [viene] garantizado por una crítica y diálogos por lo demás inexistentes, sino más bien diseñado como imagen ... el afán de reproducción visual de lo que posee más bien un orden discursivo... una cultu-

ra empaquetada como cualquier otro *gadget*» (Subirats 1993, 97-8). Este dominio de la imagen tiene relación sin duda con lo que Bueno considera un rasgo secular de la cultura española, no provocado necesariamente por la invasión de los modernos medios de comunicación: «es algo ligado a una tradición católica, como la española, esencialmente analfabeta. Se trata de edificar un recurso “visual” que legitime la absoluta ausencia de lectura. Es una cultura esencialmente icónica, carente de la menor capacidad para la abstracción» (Albiac 1997, 3).

¿Qué es, pues, esta poesía de la experiencia capaz de adornar culturalmente la persona del político? ¿Qué es este premio Loewe capaz de añadir el complemento, el aura de lo poético de moda? Al «no sé qué» del libro de marras no puede serle ajeno el hecho de que en este producto cultural coincidan tres elementos de orden distinto pero prestigiosos, cada uno a su manera: el nombre de Loewe⁵, marca de complementos selectos y caros; el hecho de que sea un libro de poemas —aquí entraría el halo de lo cultural de Gustavo Bueno— y, por último, el que el libro sea editado por Visor, editor «literario». Este tipo de editor, si bien no goza de los beneficios de las grandes editoriales, tiene, según Jorge Herralde, varias ventajas en el mercado del libro español, entre ellas: «el aura, es decir, la marca como banderín de enganche; no es lo mismo Armani que El Corte Inglés» (Herralde 1996).

En una feliz alegoría de la España democrática, la imagen de Aznar en las Cortes con el libro de poemas de la experiencia, reúne la iniciativa privada, el poder estatal democráticamente elegido y el mundo de la cultura, tres órdenes distintos en una sola imagen. Marca, aura, hegemonía, la poesía de la experiencia tiene incluso musa propia. Uno de los poemas emblemáticos de las poetisas españolas recientes es, como señala Andrew P. Debicki (1994, 212), «Chico Wrangler», en el que Ana Rossetti utiliza la imagen masculina del cartel publicitario como transgresión del poema clásico del *Carpe Diem*. «Chico Wrangler» es en parte una alegoría de la musa poética, cambiada de sexo y despojada de falsos envoltorios. Curiosamente, Luis García Montero también elige la misma prenda para vestir a la alegoría de la musa poética «de

⁵ Como nota anecdótica reseño el dato de que según un artículo aparecido en *La Revista* la firma Loewe ha emprendido recientemente un cambio de dirección, de estética, hacia «un Loewe nuevo, mucho más joven y cosmopolita, acorde con su tiempo» (Cohnen 1997, 61).

la experiencia», a su juicio la corriente más importante de los últimos años: «la vuelta de los jóvenes a la realidad, asumiendo el tono de verosimilitud, la naturalidad coloquial en el estilo y el interés por los distintos aspectos de la vida cotidiana en los temas. ... el deseo de escribir una poesía cercana a la vida, una musa con vaqueros» (García Montero 1994b, 5). Las prendas de la musa de la experiencia vienen efectivamente del mundo anglosajón, introducidas en España por distintas vías, entre las que destaca la labor de Gil de Biedma y de la llamada «Escuela de Barcelona», donde se manufacturan algunos de los textos fundamentales de esta tendencia poética.

III. LOS VAQUEROS DE LA MUSA. DE GIL DE BIEDMA A GARCÍA MONTERO

Examinar la genealogía de la poesía de la experiencia ha de ser una de las tareas principales para su definición, dado que estamos ante una poética que desea recuperar una tradición «tradicional» en palabras de Enrique Molina Campos (1991, 100), frente a la tendencia rupturista de la vanguardia. No hay espacio para analizar con detalle toda la poesía de la experiencia pero sí para ver cómo, a pesar de las declaraciones de los interesados, en un momento inicial y en una obra clave de la tendencia, la relación del poeta de los ochenta con su «experiencia», aparece de modo distinto que en el poeta de los 50 elegido como mentor.

Las figuras de esa tradición más repetidas por la crítica son poetas anglosajones como Eliot y los autores del cincuenta, en especial Jaime Gil de Biedma. Fue precisamente este poeta uno de los difusores en España de la obra crítica que parece haber dado nombre a la tendencia, *The Poetry of Experience*, de Robert Langbaum. En su ensayo «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», Gil de Biedma elogia el estudio de Langbaum como la exposición más clara de los problemas propios de la poesía contemporánea y lo enlista como aliado en su definición de un poema como espacio donde se presenta una realidad emparentada con «la realidad de la experiencia habitual» (Gil de Biedma 1980, 54). Y añade: «el poeta no puede limitarse a la simple expresión de una realidad integrada, sino que además ha de expresar su conciencia de la precariedad y los límites subjetivos de esa integración» (54). El tono menos altisonante es una de las características más repeti-

das para justificar la separación de los poetas del cincuenta de la poesía social. El estudio de Langbaum cubría, claro, una tradición más amplia y la rebaja tonal estaba en relación con la desacralización de la cultura y con la diversidad y fragmentación de la experiencia moderna. García Montero, por su parte, insiste en distintos estudios en lo deseable de una desacralización de la poesía referida no sólo a la falta de valores absolutos sino especialmente a los excesos de poetas románticos y vanguardistas, tendentes a urdir con su poesía una especie de religión alternativa y a convertirse ellos mismos en sacerdotes de esa nueva fe.

En relación con estos argumentos está el recurso, estudiado por Langbaum, de «monólogo dramático», mediante el que el poeta presta su voz a un personaje que «conversa» con el lector y de cuya experiencia éste último se siente copartícipe. El monólogo dramático, sin embargo, no debería despegarse, en el caso de Gil de Biedma y otros autores del 50, de esa apuntada necesidad de anotar la precariedad de la experiencia en el poema y de lo que suele denominarse «mala conciencia» de la persona biográfica de su autor. Ambos aspectos apuntan a que el recurso del monólogo dramático permite, sí, hablar al autor en el poema, legitimizar su voz, pero no realiza estas funciones de modo gratuito, sin crear problemas y tensiones. El uso de este recurso en la lírica anglosajona, efectivamente, supone una complicación de las relaciones entre poeta, texto y lector, precisamente porque éste último nunca pierde de vista al poeta que está detrás de su «yo poético»⁶. En algunos casos, en los poetas de la experiencia de los ochenta, la tan repetida «ficcionalización del yo poético» traza su ejecutoria remontándose a la poesía de Gil de Biedma, pero obviando lo que esa «ficcionalización» tiene de problemático y eludiendo la circunstancia personal del poeta catalán y el momento histórico en el que escribe, aspectos estos consustanciales al éxito del monólogo dramático desarrollado en la obra de Gil de Biedma.

José Teruel y Pere Ballart ponen de manifiesto la aludida complejidad de las maniobras de la voz poética de Gil de Biedma.

⁶ *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* señala que los poemas de Pound y Eliot «provide a monologic and dramatic speaker like Tennyson's, one more closely identified with the lyric voice of the poet than with the dramatic voice of an imagined character. Such poems can be distinguished from strictly dramatic ms., which set up a necessarily ironic distance between poet, speaker, and reader» (Preminger 1993, 800).

Ambos críticos tienen muy presente los contactos de Gil de Biedma con la obra de Langbaum y con los estudios coetáneos de Gabriel Ferrater (1982). Teruel recuerda que las tensiones de la identidad son comunes en la poesía contemporánea y un mecanismo clave en los poemas de Gil de Biedma en *La personas del verbo*, la «suma poética» del autor, donde se asiste a «los modos de conciencia de un mismo sujeto, o desdoblamientos que terminan reconociéndose en la ambivalencia de su identidad» (Teruel 1995, 177). Como uno de los aspectos de esas duplicidades Teruel señala «la relación del poeta consigo mismo a través de todas las personas del verbo. ... semejanza derivada de la correspondencia entre nombre, autor y personaje» (178). Para Teruel, este aspecto de la identidad no es sólo un recurso más de la voz poética para explorar diversos temas sino el tema central: «la poesía de Gil de Biedma es una tentativa de llegar a un entendimiento con todas las ambivalencias que habitan en la intimidad ambivalencias que terminarán fundiéndose en el nombre propio (178).

Ballart, por su parte, aun apuntando la complejidad de los usos de la ironía en el poeta, cita a Pere Rovira (1986) para enunciar el proyecto de Gil de Biedma de manera sucinta, ligándolo a la mencionada «mala conciencia»: «sus creaciones literarias son el fruto de “una conciencia escindida de poeta burgués en desacuerdo con su clase”» (Bailan 1994, 508). Tanto Teruel como Ballart, pues, si bien reconocen la sintonía de Gil de Biedma con la poesía moderna occidental insisten en el carácter individual, ligado a la persona biográfica de su autor, de los mecanismos de «ficcionalización» de su yo poético.

Lo biográfico es un contexto ineludible a la hora de acercarse a la poesía de Gil de Biedma. Su obra poética acaba de manera un tanto brusca y sus posteriores comentarios y declaraciones añaden complejidad a esos textos compuestos años atrás. Incluso las interpretaciones de Teruel y Ballart recogidas más arriba sobre el contenido de la obra del poeta pueden ser matizadas, como ha hecho recientemente José Olivio Jiménez (1996): en los poemas de *Las personas del verbo* se puede observar efectivamente una labor de configuración de una persona pero, al mismo tiempo, hay inscrita en esos poemas una lectura que borra las conclusiones y la persona alcanzadas.

La cuestión queda necesariamente abierta porque las duplicidades que permite la ironía, las ficcionalizaciones que el uso de

esta figura pone al alcance de autores y lectores tienen un carácter autoconsciente y multiplicador, nunca definitivo, como anotó Paul De Man (1983) en su clásico estudio. La ironía facilita unas cosas pero abre nuevos problemas, éste es uno de los sentidos que Linda Hutcheon (1994) da a su calificativo de «filo» («irony's edge») para referirse a la figura: la ironía corta, al que la usa y al que decide acercarse a ella para estudiarla. Las duplicidades de la poesía de Gil de Biedma no resuelven definitivamente el problema de la escisión de la persona; en algunos sentidos lo que hacen es ahondar en la herida. A esto hay que añadir el otro gran tema de la obra de Gil de Biedma: «En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo»⁷. Este tema va cobrando peso en sus declaraciones y entrevistas posteriores, una vez que el poeta deja de publicar versos y su consideración complica de modo definitivo las supuestas ventajas del desdoblamiento irónico. Teruel recoge parte de los comentarios de Gil de Biedma al respecto en sus conversaciones de 1982 con José Batlló y de 1990 con Carme Riera y Miguel Munárriz y explica que «para Gil de Biedma la edad madura, significa abandonar la poesía, porque en última instancia supone cambiar radicalmente de vida» (Teruel 1995, 180).

No se insiste en esta problemática en la poesía y los comentarios críticos de Luis García Montero en los que, por otra parte, se aprecia con claridad y se asume la deuda con Gil de Biedma⁸. García Montero defiende lo conversacional, el tono de sinceridad, la lengua poética verosímil, la ironía, la conciencia del artificio poético y la aludida «ficcionalización del yo poético». También intenta liberar a la poesía de lo que a su juicio la lastra; expresiones como «reubicación», «bajar de las estanterías», «desacralización» y «normalización» pueblan sus escritos teóricos. Esta tarea de reubicación de la poesía se apoya en acercamientos momentáneos a otros géneros artísticos. A veces se busca explícitamente una proximidad a la música popular⁹. Otras veces, de las reiteraciones semánticas, se deduce una tácita querencia hacia lo teatral: se trata del poema como «escenario» donde autor y lector se dan cita («car-

⁷ Gil de Biedma en entrevista con Federico Campbell, citado por Teruel (1995, 171).

⁸ Véase la bibliografía final para los títulos de García Montero. Su primer libro fue *Tristia*, escrito en colaboración con Álvaro Salvador y publicado bajo el pseudónimo de Álvaro Montero. Mis citas de *El jardín extranjero*, aparecido en 1983, siguen la reedición de 1989, en la que se incluyen algunos poemas de *Tristia*.

⁹ Véanse, en el prólogo a *Además*, las páginas 18-21.

pintería del género», «escena», «puesta en escena», «pequeño teatro para un solo espectador», «personaje verbal», «bastidor», «representación»). A todo esto se oponen los manierismos heredados de la vanguardia, en una oposición a veces próxima a la anotada por Riera para algunos de los poetas del 50 (256) de lo «hablado» frente a lo «textual»: la escisión, la ruptura, la distancia (entre autor y público; entre significantes y significados), el tono escritural, la brusquedad, la contradicción, los cortes tajantes.

Como anunciamos más arriba, una cabal comprensión de los mecanismos retóricos de la voz poética de Gil de Biedma no puede separarse de lo biográfico, del paso del tiempo. Resulta, así, que las operaciones irónicas de esta poesía se comprenden mejor desde la perspectiva con la que De Man analiza la ironía: una retórica de la temporalidad. La ironía es un modo ficticio —y la propia figura advierte de esta ficción— de escapar del paso del tiempo mediante el recurso a una figura que representa y parece —falsamente— dominar el carácter momentáneo y huidizo de la experiencia del presente. En Gil de Biedma observamos una tensión entre los logros de la ironía y sus deficiencias esbozada ya teóricamente en el mencionado ensayo «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta». En su excelente introducción a la antología *Volver*, Dionisio Cañas (1989) insiste en los efectos tonificantes de la ironía incluso en lo que concierne a la temporalidad: «De no ser por el aguijón de la ironía, que pone en sordina a sus reflexiones graves sobre la finitud de la experiencia humana, la poesía de Biedma se podría considerar como una continuada, intensa elegía» (38). Con ser ello cierto, no lo es menos que ese aguijón desinfla el «sentimiento de fortaleza» (28) del ironista. En el título del mencionado ensayo de Gil de Biedma se aprecia una oposición entre dos momentos vitales separados por el paso del tiempo pero que la poesía reúne mediante el uso de dos facultades que transgreden esa división tajante que se da en lo biográfico: la sensibilidad infantil se presenta como algo perdurable, «continuo», susceptible de ser presentado en el poema mediante los artificios del arte poético manejados por la mentalidad adulta.

Paradójicamente un elemento central de esa sensibilidad infantil es la sensación de inmediatez:

La poesía aspira a afectar nuestra sensibilidad completa, aboliendo las aduanas y los puestos de vigilancia a que nos tie-

nen acostumbrados las exigencias de la vida práctica, y situándonos en estado de total inmediatez a una realidad en la que el habitual divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido finalmente superado, mediante un proceso de mitificación. Y la mitificación —que es la forma en que propiamente se manifiesta la sensibilidad continua— descansa casi siempre en la prolongación de la trayectoria de un estímulo hasta operar en campos distintos del suyo original. Ello es posible porque, como en seguida se advierte al recordar con suficiente intensidad una experiencia vivida, por debajo de las divisiones y compartimentos de nuestra sensibilidad actual, perdura todavía la esencial unidad del campo continuo originario (Gil de Biedma 1980, 52).

El que esta inmediatez se base en una prolongación, en la duración concedida a la sensibilidad infantil no debe ser necesariamente contradictorio: esa sensibilidad pasa la aduana de los años certificada por el mecanismo, adulto, de la «mitificación». La interrupción de la creación poética de Gil de Biedma y sus declaraciones sobre su imposibilidad de seguir escribiendo han de deberse pues a la incapacidad de seguir mitificando, de seguir alargando esa sensibilidad para que funcione en los poemas del adulto. El único elemento continuo, prolongado, que constata el maduro Gil de Biedma es el paso del tiempo. El poema emblemático de estas enseñanzas de la edad es el famoso «No volveré a ser joven»¹⁰, poema claramente desmitificador, que se cierra con: «envejecer, morir, / es el único argumento de la obra» (127).

En sus distintas modalidades, la tensión entre lo infantil y lo adulto, lo instantáneo y lo duradero, la sensación de haber llegado tarde, o demasiado pronto, de desajuste con el tiempo, es una de las más ricas en la obra de Gil de Biedma. *El jardín extranjero* (1983) de Luis García Montero también ofrece esta sensación de desajuste y aunque la obra me parece igualmente enriquecida por esa tensión, los componentes y efectos de la misma son distintos. La primera «falta de compás» del texto es su ya aludido carácter

¹⁰ Cito los poemas de Gil de Biedma por la edición de *Volver*. Este poema es representativo de uno de los sentidos de la palabra «experiencia» que suele estar ausente al hablar de la corriente poética del mismo nombre pero que, pese a ello, aparece con insistencia en los poemas de García Montero y otros autores: la madurez, la constatación de que la juventud ha acabado. Es significativo que el disco con el que el roquero Loquillo (1994) inicia una nueva etapa, más «madura», sea un conjunto de poemas entre los que está el de Gil de Biedma, uno de cuyos versos da título precisamente al disco: *La vida por delante*.

de libro innovador, distinto a las corrientes imperantes. Publicado a los veinticinco años de edad el libro tiene además un tono de persona experimentada, de madurez, en parte por la insistencia en contraponer, mediante cambios en la deixis, dos momentos separados en el tiempo; en parte la seguridad que respiran algunas locuciones reiteradas (del tipo «Ahora sé»; «Hoy conozco»), y en parte por la insistencia en los recuerdos y en acoplar la peripecia personal a la historia de España y a la historia de la literatura [«Sonata triste para la luna de Granada» (61-64); «Sus ocho nombres» (65-6)]. En ocasiones, el monólogo dramático que quizás se pretende resulta fallido y percibimos claramente un yo poético adolescente ahuecando la voz en un intento de parecer más adulto, con más «experiencia».

El aire de madurez, de persona «con experiencia» parece proceder de Gil de Biedma y las «experiencias» también. La vida gris de la posguerra reaparece en unos poemas de luz amarillenta, poblados de referencias objetuales, simbólicas e históricas de los años cincuenta. El que el autor haya nacido en 1958 —y por más desdoblamientos del yo poético que propongamos— da a la realidad presentada en estos poemas un sabor de personalísima ficción: es de algún modo una ficcionalización del yo biográfico. Se aprecia, sí, la «mitificación» propia de la infancia querida por Gil de Biedma pero esa mitificación cuesta trabajo anotársela a una mentalidad adulta opuesta a la mentalidad infantil. La sensibilidad es adulta, «poética», aprendida en Gil de Biedma y otros autores del 50, porque todos los certificados de madurez buscados con la deixis y las locuciones no dejan de tropezar con la realidad biográfica del poeta de la experiencia «figurada» puesto que parte de una experiencia ya figurada, representada en los versos de los poetas del 50. No podemos disociar el «personaje poético» creado por García Montero del poeta que crea ese personaje. Esto no significa que el libro sea fallido, al contrario, en mi opinión hay momentos en que las chispas que puedan resultar de esa duplicidad irónica del yo al rozar con la insoslayable temporalidad biográfica, enriquecen los versos de *El jardín extranjero*.

Representativo de esta problemática es el poema «Reestreno» (59-60). La cita inicial es de unos versos de *La voz a ti debida* de Pedro Salinas en los que se expresa lo que de papel teatral aprendido tiene la relación amorosa, pero en los versos de García Montero el poeta más presente es Gil de Biedma. De «Vals de ani-

versario» (61-2) y «Canción de aniversario» (98-9) se toma la idea central de que aunque la vida no es sueño conviene soñar: el amor no es sueño, soñar no hace daño. Dice Gil de Biedma: «la vida no es un sueño, tú ya sabes» (98); y García Montero: «Este mundo no es sueño como dicen» (60). En Gil de Biedma el paso del tiempo de los aniversarios araña el brillo del instante, del presente enamorado; y viceversa. En García Montero los versos sobre la inevitabilidad de lo temporal de «Nunca volveré a ser joven» de Gil de Biedma se recuerdan curiosamente para proclamar el presente, el valor del instante amoroso: «tus cuernos son / el escenario»; «Crucemos los papeles que nos llevan / a la orilla del gozo y la ginebra anunciando ... los límites precisos de la escena» (60). De nuevo la problemática de lo instantáneo y lo perdurable. Se trata de la relación amorosa como reestreno, según el título del poema; y también se trata del poema como reestreno, no como versión o variación, sino como representación de lo mismo, no ya como algo pasado, sino como algo de actualidad, de estreno.

Esta cualidad de la oportunidad, de acertar con el momento poético español, es la que confiere parte de su valor a *El jardín extranjero*. García Montero viste las desgastadas prendas de los cincuenta en el momento oportuno; su desdoblamiento irónico —ficticio— permite dotar del aura de lo nuevo, permite actualizar, representar, el pasado. La etiqueta de la experiencia marca con su aura de prestigio lo que parecía fuera de circulación; la musa lleva vaqueros usados como si estrenara pantalones nuevos. Esta oportunidad aprovechada por García Montero es flor de un día; la conjunción feliz de elementos cronológicos de distinto orden va perdiendo su oportunismo en libros posteriores de la tendencia de la experiencia que retoman lo más externo, lo más derivativo de *El jardín extranjero*. La «experiencia» de esta corriente de la experiencia es en muchos casos una experiencia ajena a la historia y a lo biográfico, o, cuando menos, atenta casi siempre a vestirlas con la historia de la literatura y las peripecias de los poetas en sus versos. La «tradición» puede hacer legítimos los versos pero cuesta trabajo aceptar una experiencia de la España de los ochenta como si fuera la misma de los años cincuenta, basándonos sólo en la autoridad de la «tradición». Gil de Biedma y los poetas del 50 tuvieron siempre presente la diferencia entre la mitificación de la experiencia y la mitificación de la historia; «Intento formular

mi experiencia de la guerra» (104-5) de Gil de Biedma y «Ciudad cero» (136-37) de Ángel González¹¹ son muestras de ello.

IV. LA ANSIEDAD DE LA EXPERIENCIA. DE ÁNGEL GONZÁLEZ A JORGE RIECHMANN

Para situar la obra de Riechmann dentro del panorama poético español repasaremos una de sus características más sobresalientes: la referencia explícita a la realidad contemporánea. Las conclusiones que el análisis ofrece sobre la experiencia generacional en Riechmann, permitirán observar las semejanzas y las diferencias entre este poeta y el García Montero de *El jardín extranjero*¹².

Podemos empezar con un eslogan: «con esperanza, sin convencimiento». Con él se alude a la mencionada búsqueda del lugar de Riechmann en la historia de la poesía española. Riechmann exclama en uno de sus poemas: «Se puede elegir algún padre, pero apenas / hay hermanos mayores» (Riechmann 1993, 109). Si unimos a esto su explícito rechazo de una estética a lo novísimo y su mencionada insistencia en la realidad y la experiencia, podremos concluir que los padres de esta poesía han de buscarse en la poesía social y la Generación del 50. Pese a estas coincidencias, nuestro autor comentaba en 1990:

¿Por qué es imposible seguir escribiendo hoy «poesía social» al modo de los años cincuenta? Una de las razones es que en España ha desaparecido el sujeto social en quien —con mucho voluntarismo— se encarnaba la esperanza de esta poesía: una clase obrera y campesina con tradiciones culturales propias, pobre sin indignidad, portadora de emancipación. Fue masacrada durante la guerra civil y en la represión franquista de la posguerra; fue narcotizada a partir de los años sesenta con la implantación, progresiva y devastadora, de la civilización del consumo de masas. ... A lo largo de este proceso, descriptible como transformación social o como «mutación antropológica», desaparece también aque-

¹¹ Cito los poemas de Ángel González por su antología *Poemas* de 1993.

¹² Además de los libros de creación anotados en la bibliografía y de algunas traducciones, Riechmann ha reunido sus reflexiones sobre poesía en *Poesía practicable* y ha escrito libros sobre cuestiones sociales y políticas, varios de ellos en colaboración con Francisco Fernández Buey (1994; 1997). Sobre su obra véanse los estudios de Casado (1991; 1995)

lla burguesía culta «a lo divino» que constituye otro de los sujetos poéticos fundamentales de nuestra tradición anterior. (Riechmann 1990, 94).

Como vemos el objetivo de la poesía social era esperanzado y la labor creadora se realizaba con convicción en sus posibilidades. Uno de los miembros de la Generación del 50, Ángel González desmentía en 1961 estas expectativas con el título de su libro *Sin esperanza, con convencimiento*. Para Riechmann, la situación social, la realidad social española es distinta y, como consecuencia, la poesía debe cambiar. Se trata de un mundo que agoniza y en efecto, Riechmann incorpora a su poesía problemas universales de este fin de siglo: la degeneración ecológica, los problemas de la mujer y los emigrantes, la distancia creciente entre países ricos y pobres, etc. El modo de la cólera a que se refiere Riechmann, sin embargo, obliga al poeta a producir una poesía «animada no por el deseo de evadirse de la realidad, sino por la voluntad de contribuir a transformarla» (Riechmann 1990, 94) y, por ende, a colocar cierta esperanza en esa poesía, aunque no sea una esperanza ingenua.

Jorge Riechmann es muy amigo de explicarse y por ello contamos con numerosos juicios sobre la poesía y sobre su poesía, juicios que muchas veces, se presentan precisamente como eslogans, o consignas. El de «no soy optimista: soy si acaso un pesimista activo» (Riechmann 1994, 42) nos valdría para resumir su postura de esperanza escéptica o de escepticismo esperanzado. ¿Es Riechmann un poeta social? ¿Le conviene esta etiqueta? Mis intentos de filiación de Riechmann tomaron el camino de la Generación del 50 por motivos obvios y el de Ángel González en particular por las siguientes palabras de la contraportada de *Poesía practicable*, especie de diario poético publicado por Riechmann en 1990: «A medida que envejezco y se acerca 1992 siento cada vez más vergüenza de ser europeo occidental: «sin esperanza, con convencimiento» he intentado escabullirme estudiando literatura alemana dos años en Berlín Oriental». Riechmann, pese a su declaración de que las circunstancias sociales vividas por los españoles de generaciones anteriores y las suyas son distintas, se sitúa junto al «eslogan» de Ángel González, título del libro publicado en 1961. Esto sería contradictorio sólo si suponemos que las circunstancias sociales han cambiado para mejor, no si creemos —como parece hacerlo Riechmann— que han empeorado. El título de *Sin*

esperanza, con convencimiento no es por supuesto unívoco —nada parece serlo en la poesía cargada de ironía de Ángel González— y en su análisis está una de las claves de la relación de aproximación / alejamiento que Riechmann establece entre él y la generación de González. Es una relación que dudaría en calificar, a lo Harold Bloom, de ansiedad de influencia pero una relación en la que sí existe la influencia y sí existe la ansiedad. Pasemos a los textos. Enfrentemos en primer lugar dos poemas con una evidente relación intertextual. «Esperanza» de *Grado elemental* (1962) de González y «No Regrets» de *Material móvil* (1993) de Riechmann.

ESPERANZA...

Esperanza,
araña negra del atardecer.
Te paras
no lejos de mi cuerpo
abandonado, andas
en torno a mí,
tejiendo, rápida,
inconsistentes hilos invisibles,
te acercas, obstinada,
y me acaricias casi con tu
sombra pesada
y leve a un tiempo.

Agazapada
bajo las piedras y las horas,
esperaste, paciente, la llegada
de los días
de esta tarde
en la que nada
es ya posible...

Mi corazón:

tu nido.

Muerde en él, esperanza (61)

(NO REGRETS. Jazz song
para Javier y Helena)

Esperanza,
nido de cicatrices,
corazón seboso,
corona de espinas
para mesías de colmado o
vecino intachable
con perrito pequinés.

Si más hiere lo más íntimo,
si todo enemigo es un nombre
pronunciado ante un espejo,
si sonríen dengosos
los huesos fracturados,
si cada caricia
cercena el cuello, la nariz, los pectorales,
es que el mundo hace acopio
de su inmensa ancianidad
y aprieta un poco más el nudo
de los días
atroces o acaso sólo
—si no miente el poeta—
inermes.

Pero tú
no caigas.
Arrojado de ti, segado de distancia, mas
sin arrepentimiento.

Esperanza, vientre hendido,
zapatilla grande, meretriz zascandil,
camello que pasa
por el ojo de todas las agujas,
abrígame en la palma de tu mano,
déjame respirarte. (1993, 56-57)

Las semejanzas son numerosas; señalemos algunas: el tono de invocación a la esperanza, la insistencia en lo íntimo y lo visceral, lo entrañable, en las entrañas físicas-anímicas y ese cuasi masoquismo. Me interesa, sin embargo, anotar las diferencias, la distancia entre los dos poemas porque quiero ofrecer esto como ejemplo del lado «antagónico» de la relación entre los poetas. La primera diferencia es que la esperanza deja de ser en Riechmann el ser que penetra en la entraña del poeta: es ahora el poeta el que se introduce, el que se acoge al ámbito de la esperanza. El cambio fundamental, sin embargo, es el de la deixis. Hasta el «Pero tú» los versos de Riechmann han sido escalones en el descenso de su poema hacia el de González, hacia ese cuerno yacente cercado por la araña, pero en ese momento se produce un cambio de dirección, la invocación se dirige a un tú identificable como el poeta, y el descenso, la caída, se interrumpe: «Pero tú / no caigas». O, mejor, se prosigue la bajada a otra parte, a una estrofa final en la que no se limpia a la esperanza de sus lacras anteriores —al contrario, éstas se refuerzan con imágenes igualmente negativas— pero ahora el poeta aparece no ya como tú sino como yo, en el pronombre «me» de «abrigame» y «déjame». Es un final desde luego esperanzado, en el que el yo poético liberado entre otras cosas del peso del poema de González cobra vida, nace: respira. Es obligado aquí traer el poema final de *27 maneras de responder a un golpe*:

DUM SPIRO SPERO
me defiende definiendo
mi cabrona esperanza
mientras me quede aliento. (42)

Esta versión poética del «mientras hay vida hay esperanza» nos proporciona otra consigna: Dum spiro spero, y nos marca las distancias que Riechmann quiere con respecto a González.

La desviación del poema de Riechmann puede describirse con el *clinamen* de Harold Bloom, estrategia según la cual el poeta joven parece seguir los pasos de su «poeta padre» antecesor hasta un momento en el que inicia una trayectoria de desvío que le permite afirmar su propia identidad. Bloom cierra con estas palabras su descripción del *clinamen*: «The strong poet indeed says: «I seem to have stopped falling; now I am *fallen*, consequently I lie in Hell», but he is thinking, as he says this. «As I fell, I *swerved*

consequently I lie here in a Hell improved by my own making» (Bloom 1973, 45). El punto de llegada del poema de Riechmann es un lugar inhóspito pero acogedor al mismo tiempo, abrigado por una esperanza caracterizada negativamente, en situación que podríamos describir con el eslogan inicial: con esperanza, sin convencimiento; con Riechmann, sin González. La realidad es inhospita pero el poeta tiene su voz propia. Riechmann seguramente enunciaría esto de otro modo, por ejemplo: el poeta tiene su voz, propia, porque la realidad es inhospita.

Si, como adelantamos hace un momento, analizamos con más detalle el título del libro de Ángel González, sin embargo, el *clinamen* realizado por Riechmann pierde parte de su fuerza. ¿Qué sentido tiene ese *Sin esperanza, con convencimiento*, del libro de 1961? Hablando de la importancia de la ironía en su obra, Ángel González explica en la introducción a una antología personal: «todo lo que la ironía facilita es lo que yo trataba de conseguir desde que yo comencé a escribir poesía. A esas pretensiones responde el título *Sin esperanza, con convencimiento*, en el que el término «convencimiento» debe referirse a la Historia y la «desesperanza» a mi historia» (González 1993, 21)¹³. Esta aclaración complica la lectura del poema «Esperanza» pero me interesa ahora insistir en lo que habíamos señalado más arriba: que este eslogan de González está muy próximo al programa de Riechmann. La relación es, pues, ambigua. Riechmann se acerca y se aleja de sus predecesores.

¿Cuál es —cuál era— la relación entre Ángel González y su circunstancia histórica? ¿Cuál es la de Riechmann con nuestro momento finisecular? Ángel González responde a la primera pregunta utilizando los dos términos que aparecían en la cita anterior: la Historia con mayúsculas y su historia, su biografía personal. La guerra civil y el régimen de Franco fueron especialmente duros con su familia y como consecuencia con él mismo, por lo que el poeta comenta: «mi biografía, tan desproporcionadamente nutrida de elementos que pertenecían a la Historia con mayúscula, a la historia de todos. Cuando mis poemas se refieren a la Historia,

¹³ Juan Cano Ballesta explora las posibilidades semánticas del texto de González y, amparado en la obra de Ernst Bloch, encuentra en el texto del poeta una distinción entre «porvenir» y «futuro»: «Porvenir» es la abstracta, lejana y pura ilusión, el objeto vago de nuestros deseos ... «el futuro», un ideal por el que se lucha con ímpetu» (Cano Ballesta 1994, 138-9).

en el fondo también se refieren a mí mismo» (González 1993, 18). La historia, la cruel realidad, el sufrimiento de los demás son los del poeta porque él forma parte de esos demás. La Historia y la historia se intersecan fuera y dentro del poema. Este es el sentido en el que González califica su poesía de poesía de la experiencia, sin utilizar el término con los valores de Langbaum y, tampoco, con todos los propuestos por los poetas de la experiencia de los 80. Para contestar a la segunda pregunta leamos este poema de Riechmann de *El corte bajo la piel*:

HAND-MADE IN INDIA

Una alfombra para mi chica.
Pequeña, de colores vivos,
para que me recuerden sus pies cada mañana.
Me costó menos de tres mil pesetas
en cierto comercio del barrio viejo:
hand-made in India

Luego leo en el diario
que tengo una posibilidad sobre tres de que fuera tejida
por los dedos ágiles de un niño esclavo
capaz de estar sentado horas y horas
en la misma postura
lo que supone incrementos de productividad importantes.

Hand-made in India,
su cuerpo tuerto,
sus manos desflecadas.
El mundo se ha venido
haciendo tan pequeño que es difícil
guardar la mínima distancia de higiene necesaria
frente a la explotación
y nuestras digestiones se resienten.
En algún momento he sido condenado al infierno
pero otros cumplen la condena por mí

Casa de muchos pisos
sin escalera, y un sótano sellado
donde a veces me hundo para no respirar (1994b, 69-70)¹⁴.

Aquí tenemos que enfrentarnos, más que al eslogan o la con-
signa, a la etiqueta. La etiqueta que marca la alfombra e indica

¹⁴ Riechmann transcribe al final del volumen la noticia de periódico a la que se refiere en el poema (Riechmann 1994b, 109).

su lugar de origen y la etiqueta que marca el poema y señala su lugar de origen —una noticia de periódico— y, por ende, su estética: un poema de poesía «social», provocado por la realidad. Siguiendo el método de análisis de Michael Riffaterre podemos decir que el poema habla de una alfombra pero realmente el poema es sobre otro objeto textil: el pañuelo. La «frase matriz» (Riffaterre 1978, 19) que genera el poema y que el poema desarrolla cubriendo en parte ese intertexto es la expresión «el mundo es un pañuelo», prácticamente reproducida en los versos: «el mundo se ha venido haciendo tan pequeño» y en el rápido tránsito entre la primera estrofa y la segunda «luego leo en el periódico...» El «sistema descriptivo» (Riffaterre 1981, 39) de pañuelo nos ofrece los sentidos de relación amorosa (la «prenda» que intercambian los enamorados), una relación ajena al interés, al cambio comercial: es un regalo. La etiqueta —made in India— parece indicar al principio distancia, lejanía, exotismo y la diferencia de tamaño entre la alfombra y el pañuelo abunda en esa distancia grande. La tensión semántica del poema se da entre el sentido de casualidad del intertexto «el mundo es un pañuelo» y el sentido de causalidad con el que se quiere corregir esa relación arbitraria entre el poeta y el niño que fabricó la alfombra. A este sentido de causalidad, de conexión entre las dos personas ayuda, claro, el sentido de pequeñez, de espacio limitado que posee también el intertexto y que permite al poeta acercarse, aproximarse a ese niño. Las experiencias de ambos, claramente separadas, pretenden reunirse en el poema; se pretende que la Historia y la historia personal se intersequen, como en el caso de Ángel González. El compartir el sufrimiento de los demás es una de las consignas que Riechmann adopta sin vacilar en *Poesía practicable*: «Creo que mi personal línea divisoria entre buenos y malos podría trazarse, con aceptable exactitud, entre aquellos que toman verdaderamente en consideración el sufrimiento de los demás y aquellos que no lo hacen» (Riechmann 1990, 123). Si comparamos este poema con nuestra lectura de los dos anteriores, veremos que aquí se produce efectivamente una caída al infierno, a un infierno figurado, que se desea tan abyecto como el del niño víctima. La parte inferior del poema es una extraña y débil base que apenas sustenta ese deseo del poeta de compartir el infierno: un sótano donde no se quiere respirar, donde, por lo tanto, no se quiere esperar, donde la esperanza no existe. Podemos decir, entonces, «sin esperanza, con

convencimiento» pero cuesta más trabajo decir «Con el niño, con González, con Riechmann». La voz del poeta, fuerte en los dos poemas anteriores vacila y cae derrotada en éste. ¿Cuál es la diferencia? Esa realidad, esa experiencia. Riechmann muestra en este poema, como en otros, una especie de «ansiedad de la experiencia», un sentimiento de culpa no sólo por haber comprado un producto fabricado por un inocente esclavizado sino porque su experiencia no es comparable a la de aquellos a quienes pretende equipararse para defenderlos. Efectivamente la situación social de España ya no es la misma que en los años de la poesía social, entre otras cosas la situación política y social es más favorable en la España de los ochenta y la experiencia de los poetas cae cada vez más del lado de «los que no sufren» según la taxonomía de Riechmann. Se trata de una conciencia clara del momento generacional propio y de la brecha que ello supone para escribir poesía de un determinado modo, sobre unos temas determinados.

El verdadero divorcio entre la poesía y la realidad no se da en el grupo de los supuestos vanguardistas, si tomamos a Riechmann como representante del grupo, sino, como vimos, en unos poemas «de la experiencia» a cuya experiencia le son ajenas las brechas o grietas señaladas en Riechmann y que ya aparecían, de otra manera, en Gil de Biedma y los autores del 50. Si la vanguardia es la responsable del alicaído lugar de la poesía en la cultura finisecular ello puede ser porque por vanguardia entendemos no su propósito ni su proyecto inicial, sino algunos de sus resultados. Como señala Peter Bürger (1974), la desconexión con el lector medio, la autorreflexividad, la excesiva atención a la forma y la búsqueda obsesiva de la originalidad son características del arte al que la vanguardia se plantea hacer frente, con toda la ingenuidad que se quiera, mediante su proyecto de borrar las distancias entre ese arte y los distintos aspectos de la vida social e individual. Tal parece ser el proyecto de Jorge Riechmann, a quien, sin embargo, dudaría mucho en calificar de poeta vanguardista, sin matizar este adjetivo. Sea como sea parece evidente el ocaso de la tendencia «de la experiencia», o al menos de esa etiqueta de la experiencia. En cuanto a la alternativa, parece que el proyecto de poetas y críticos como Miguel Casado es precisamente el de matizar, reinventar y reestrenar lo vanguardista. Tras la experiencia de la poesía de la experiencia, los descansados vanguardistas españoles parecen dispuestos a volver al ataque con vestuario y energía

renovados (Casado, 1997). Así, Juan José Lanz advierte que la reacción contra la hegemonía de la poesía de la experiencia — «figurativa» para Lanz— tiene como una de sus características la «recuperación de algunos estilemas vanguardistas» (1998, 280), aunque, como ya se ha indicado, el rasgo que mejor define el momento actual es para Lanz el de la variedad de tendencias.

Hay que advenir, para terminar, que las discusiones recientes sobre la vanguardia han hecho que este marbete crítico, que parecía cubrir obras, periodos, estilos y autores bien delimitados se someta a revisión. Debido a ello, la aparente solidez o seguridad que esta etiqueta pudiera ofrecer frente a la vaguedad de otras, como la del postmodernismo, se ha disipado y las generalizaciones y atajos acechan también al empleo de «vanguardista» para los poetas y estilos contemporáneos. Por eso, si podemos declarar que los poetas de la «experiencia» eran antivanguardistas, no podemos estar tan seguros de que las nuevas tendencias alternativas, como la de Riechmann, quepan, sin más, bajo una etiqueta como la de «vanguardista». Conviene adoptar para la crítica de la poesía contemporánea en España la imaginación, la perspicacia y la falta de conformismo con las engañosas y precipitadas indicaciones de etiquetas que el autor de «Hand made in India» ejemplifica en el poema. La etiqueta que indica el origen del poema debe ser sólo el punto de partida para la lectura exigente, no el sello que certifica una experiencia de lectura amparada en un conocimiento «externo», de «imagen», que es, en conclusión, una experiencia de lectura figurada, impostada: una falsa lectura.

OBRAS CITADAS

- Albiac, Gabriel (1997). «Entrevista a Gustavo Bueno». *El Mundo*, 18 de enero, *La Esfera*, año VIII, 296: 1-3.
- Bailan, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Bloom, Harold (1973). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford U.P.
- Bourdieu, Pierre. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- . (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Bueno, Gustavo (1996). *El mito de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- Bürger, Peter. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Cano Ballesta, Juan (1994). *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Cañas, Dionisio (1995). «2001 poesía española: ¿la frontera final?» Colmeiro et. al., eds., *Spain Today: Essays on Literature. Culture. Society*. 129-138.

- (1989). «Introducción». Jaime Gil de Biedma, *Volver*. Madrid: Cátedra. 11-40.
- Casado, Miguel. (1991). «Jorge Riechmann: Poesía del desconsuelo». *Insula* 534 (Junio): 20-1.
- (1994). «87 versus 78» *Insula* 565 (Enero): 6-8.
- (1995). «Para recuperar los nombres: Sobre la poesía de Jorge Riechmann». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 544 (Octubre): 113-24.
- (1997). «La realidad como deseo. (Notas a partir de las vanguardias)». *Revista LibroNet. El Crítico*. Número 4. n. pag. online. 3 de septiembre.
- Cohnen, Mar, coordinadora. (1997). «Loewe, la revolución francesa». *La Revista. El Mundo*. Núm. 88. 22 de junio: 61-3.
- Colmeiro, José, Christina Dupláa, Patricia Greene, Juana Sabadell, eds. (1995) *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*. Hanover, N.H.: Dartmouth College.
- Debicki, Andrew P. (1994). *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Lexington: UP of Kentucky.
- (1982). *Poetry of Discovery: The Spanish Generation of 1956-1971*. Lexington: UP Kentucky.
- (1987). *Poesía del conocimiento: La generación española de 1956-1971*. Madrid, Júcar.
- De Man, Paul (1983). «The Rethoric of Temporality». *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Methuen. 187-228.
- Fernández Buey, Francisco y Jorge Riechmann. (1994). *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*. Barcelona: Paidós.
- (1997). *Ni tribunos*. Madrid: Siglo XXI.
- Fernández-Castillejo, Lucía. (1997). «Publicada en Córdoba una Antología de poetas no clónicos». *ABC electrónico*. n. pag. Online. 15 de mayo.
- Ferrater, Gabriel (1982). *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación. 1952-1966*. Barcelona: Seix Barral.
- F.S. (1997). «Una antología consagra a 23 "poetas figurativos"». *El País Digital*. n. pag. Online. 24 enero.
- Fuentes, Víctor (1995). «More than Three Forms of Distortion in 20th Century Spanish Literary Historiography: Counterpoint Alternatives.» Colmeiro et. al., eds., *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*. 21-33.
- García Montero, Luis (1987). *Poesía, cuartel de invierno*. Granada: Diputación Provincial.
- (1987). *Diario cómplice*. Madrid: Hiperion.
- (1989). *El jardín extranjero. Poemas de Tristia*. Madrid: Hiperión.
- (1991). *Las flores del frío*. Madrid: Hiperión.
- (1993a). *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial.
- (1993b). «La poesía sigue siendo útil». *Confesiones poéticas*. 9-16.
- (1994a). *Habitaciones separadas*. Madrid: Visor.
- (1994b). «Una musa vestida con vaqueros». *Insula* 565 (Enero): 24-5.
- (1994c). *Además*. Madrid: Hiperión.
- García Posada, Miguel (1994). «Del culturalismo a la vida». Luis Muñoz, ed. *El lugar de la poesía*. 15-33.
- Gil de Biedma, Jaime (1980). «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta.» *El pie de la letra. Ensayos 1955-199*. Barcelona: Crítica. 5 1-55.
- (1989). *Volver*. Madrid: Cátedra.
- González, Ángel (1993). *Poemas*. Madrid: Cátedra.
- Herralde, Jorge (1996). «Opiniones mohicanas». *El País Digital*. n. pag. Online. 27 de septiembre.
- Hutcheon, Linda (1994). *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.

- Jiménez, José (1989). 'Diez (hipó)tesis sobre arte y vanguardia'. En *La vida como azar*. 137-149. Madrid: Mondadori.
- Jiménez, José Olivio (1996). «Borrar, borrarse: la escritura poética de Jaime Gil de Biedma». *Revista Hispánica Moderna*, XLIX (Diciembre) núm. 2: 34 1-350.
- Langbaum, Robert (1957). *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. London: Chatto and Windus.
- Lanz, Juan José (1994). «Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982». *Ínsula* 565 (Enero): 3-6.
- (1998). «La joven poesía española. Notas para una periodización». *Hispanic Review*. 66, 3: 26 1-287.
- Loquillo (1994). *La vida por delante*. Madrid: Hispavox.
- Mayhew, Jonathan. (1992). «The Twilight of the Avant-Garde: Spanish Poetry in the 1980's». *Hispanic Review* 60: 401-11.
- Miguel, Amando de. (1980). *Los intelectuales bonitos*. Barcelona: Planeta.
- Molina Campos, Enrique. (1991). «La poesía de la experiencia y su tradición». *Nueve ensayos sobre poesía española contemporánea*. Granada: Antonio Ubago. 181-91.
- Montero, Álvaro (1982). *Tristia*. Melilla: Ciudad Autónoma de Melilla.
- Muñoz, Luis, ed. (1994). *El lugar de la poesía*. Granada: Diputación Provincial.
- Ortega, Antonio (1994). «Introducción». *La prueba del nueve (Antología poética)*. Madrid: Cátedra. 9-36.
- Prada, Juan Manuel de (1996). «Las sectas literarias». *ABC Literario*, 228 (15 de marzo): 16-20.
- Preminger, Alex and T.V.F. Brogan, eds. (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, NJ: Princeton U.P.
- Provencio, Pedro (1994). «Las últimas tendencias de la lírica española.» *Cuadernos Hispanoamericanos*. 531 (sept.): 31-54.
- Riechmann, Jorge (1987). *Cántico de la erosión*. Madrid: Hiperión.
- (1989). *Cuaderno de Berlín*. Madrid: Hiperión.
- (1990). *Poesía practicable*. Madrid: Hiperión.
- (1993). *Material móvil, precedido de 27 maneras de responder a un golpe*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- (1994a). *Baila con un extranjero*. Madrid: Hiperión.
- (1994b). *El corte bajo la piel*. Madrid: Bitácora.
- (1994c). «El derrotado duerme en el campo de batalla». *Ínsula* 565 (Enero): 31-2.
- (1995). *Amarte sin regreso (poesía amorosa 1981-994)*. Madrid: Hiperión.
- Riera, Carme (1988). *La escuela de Barcelona*. Barral. Gil de Biedma. Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50. Barcelona: Anagrama.
- Riffaterre, Michael (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana U.P. (1981). *Text Production*. New York: Columbia U.P.
- Rodríguez, Juan María (1996). «Felipe Benítez Reyes afirma que la poesía española "vive un momento excelente"». *El País Digital*. n. pag. Online. 8 de noviembre.
- Rodríguez García, José Manuel (1996). «Aznar, víctima de la experiencia». *Reloj de Arena* 14, (Abril): 33.
- Rovira, Pere (1986). *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Sánchez-Ostiz, Miguel. (1995). *Un infierno en el jardín*. Barcelona: Anagrama.
- Subirats, Eduardo. (1990). *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos.
- (1993). *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de Hoy.
- Suñén, Juan Carlos (1997). «La poesía española a vuela pluma. La escritura reciente». *Revista LibroNet. El Crítico*. Número 3. n. pag. Online. 12 de agosto.
- Teruel Benavente, José (1995). «Retórica de la experiencia en *Las personas del verbo* de Jaime Gil de Biedma». *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII (Junio): 171-180.